

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI
SOPRINTENDENZA SPECIALE ALLA GALLERIA NAZIONALE
D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

GIORGIO DE CHIRICO

1888-1978

I
Catalogo



GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA, ROMA
11 novembre 1981 - 3 gennaio 1982

DE LUCA EDITORE

SOMMARIO

Giorgio de Marchis, <i>Introduzione</i>	Pag. 9
Pia Vivarelli, <i>Giorgio de Chirico. Un profilo</i>	» 15
Giuliano Briganti, <i>de Chirico e l'altro se stesso</i>	» 24
Bruno Mantura, <i>Contributi per una ricerca di continuità nella pittura di de Chirico</i>	» 28
Eugenio La Rocca, <i>L'archeologia nell'opera di de Chirico</i>	» 32
Umberto Carpi, <i>de Chirico nel primo dopoguerra</i>	» 40
Enzo Pagliani, <i>Nota di restauro</i>	» 44
CATALOGO	» 49

Nei sei volumi sin qui usciti del catalogo generale di Giorgio de Chirico curato da Claudio Bruni, cioè tra le opere che il maestro riconobbe come autografe nell'ultimo decennio della sua vita, sono elencate non meno di 45 «Piazze d'Italia» identiche o quasi. Stessa composizione architettonica, stesso formato anche se differenti le misure, stesse figure salvo alcune varianti nella disposizione, poche differenze negli sfondi. Tutte, insomma, tali da poterle confondere facilmente una con l'altra. Vi sono, del resto, anche 24 «Trovatori», 19 «Ettore e Andromaca» e 18 «Muse inquietanti», opere anch'esse dotate delle stesse caratteristiche di una pressoché sovrapponibile identità. E qui mi fermo per restare ai più noti di quei temi degli anni degli «enigmi» e della «metafisica» ai quali si riferiscono le più inflazionistiche emissioni dell'*atelier* de Chirico già a cominciare dal 1924-'25 ma con ritmo accelerato e seguendo i metodi di una vera e propria produzione organizzata soprattutto dopo il 1940.

Il problema delle repliche o copie di Giorgio de Chirico e della loro più o meno accertabile autografia non è davvero un problema nuovo: ha accompagnato, si può dire, gran parte della vita dell'artista interessando non solo l'opinione pubblica e la critica (per la quale il maestro, come è noto, nutriva il più olimpico dispregio) ma coinvolgendo anche cose concrete come l'autorità giudiziaria, la polizia e i carabinieri, entità queste invece con le quali de Chirico intrattene sempre rapporti di amorevole dimestichezza. Si pensi però quello che si vuole, resta il fatto che 45 «Piazze d'Italia» identiche o quasi e supposte autografe non sono davvero poche e costituiscono, dopo tutto, un dato al quale è necessario dare una spiegazione, serena e disinteressata come in fondo sin qui non è mai stato fatto. È pur vero che su questo come su altri problemi che riguardano de Chirico la verità, lui vivente, non è mai stato facile stabilirla; così come non era facile procedere a fil di logica appoggiandosi alle sue testimonianze. L'impresa sembrava anzi disperata. Contraddizioni, reticenze, paradossi, freddure (nel senso in cui le intendeva il fratello Savinio), nonsensi, miti, leggende enunciate con la più incantevole semplicità, con la più disarmante innocenza, erano elementi inscindibili e affascinanti del personaggio de Chirico. E così come era difficile riordinare le carte abilmente mescolate fin che lui si aggirava intorno al tavolo, era pressoché impossibile, se mai qualcuno ne avesse avuto la speranza, riuscire a sapere qualcosa di certo, se non forse la data di nascita e l'indirizzo di casa, da un uomo che sosteneva (e magari era

pronto a farne deposizione scritta) di aver visto passare un fantasma mentre era seduto al tavolino del caffè e riteneva che l'azione più crudele che possa compiere un essere umano fosse quella di mangiare le fragole.

Ora che siamo privi della sua presenza (che sarà sempre rimpianta da coloro che conobbero e amarono, fra l'altro, anche la sua facoltà così sottile di divertirsi, e con poco, alle nostre spalle) penso sia possibile avvicinarsi col necessario distacco e affrontare concretamente tanti fatti controversi della sua vita e della sua opera. Penso sia possibile sperare che la verità, quale essa sia, venga alla fine fuori dal pozzo. Lo hanno già dimostrato, del resto, gli studi recentissimi di Maurizio Fagiolo che ha riannesso al solido terreno delle nozioni certe e incontrovertibili molte zone ancora inesplorate della mitica giovinezza di de Chirico completando fra l'altro, con l'aggiunta di 28 dipinti sconosciuti al Soby, il catalogo delle sue opere dal 1908 al 1918. Così, fra tanti problemi, occorrerà anche affrontare e risolvere, per restare in argomento di «catalogo», anche lo spinoso problema delle repliche soprattutto considerando la prospettiva, non troppo consolante, che il catalogo generale se vorrà (e credo dovrà) attenersi alla linea sin qui seguita, di «Piazze d'Italia» come quelle prima citate (e, naturalmente di «Trovatori», di «Muse inquietanti» ecc.) dovrà ancora accoglierne non poche nel generoso suo seno. Perché non poche ne ho viste, munite di autentica del maestro dietro la foto o corredate di certificato notarile (da vagliare, naturalmente!) sia presso mercanti o case di vendita che presso raccoglitori privati; e tutte non certo dissimili, salvo casi esorbitanti, dalle 45 che prima ho citato.

Penso, allora, che questo particolare tipo di «Piazza d'Italia» proprio per il fatto di essere così insistentemente replicato possa assumersi quale caso esemplare, anche perché un'indagine su quale sia il suo prototipo aiuta in qualche modo a chiarire la questione generale delle repliche. Infatti, mentre per i vari «Trovatori» o per le varie «Muse inquietanti» il prototipo è presto trovato in due opere documentate e famose, il «Trovatore» della collezione Jucker e le «Muse» della collezione Mattioli, un prototipo di questa «Piazza d'Italia», intendo un prototipo dell'epoca giusta, cioè degli anni in cui dipinse le vere «Piazze d'Italia» (che non si chiamavano ancora così ma avevano ognuna un titolo diverso) fra il 1910 e il 1914, non esiste. Ovvero esisterebbe se un quadro intitolato «L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio» di raccolta privata milanese (Catalogo Bruni, vol. V, parte prima, n. 298) firmato

e datato 1912 corrispondesse veramente alla data che porta. Ma ne ho sempre avuto fierissimi dubbi che ora mi sono stati confermati da Maurizio Fagiolo e da Ester Coen. È mia opinione anzi che il dipinto debba riferirsi ad anni notevolmente più tardi e che il titolo gli sia stato imposto soltanto per tentare un'impossibile identificazione con un quadro che così appunto si chiamava e che fu esposto al Salon des Indépendants nella primavera del 1913. Un quadro ora disperso.

Ma se non esiste un solo prototipo, ne esistono però molti dai quali de Chirico trasse elementi per creare questo «pastiche» metafisico del quale, evidentemente, fu subito molto soddisfatto. La casa col porticato a sinistra è presa dalle «Delizie del poeta» del 1913 (New York, Moma) o meglio, ancora più letteralmente, dalla «Malinconia di una bella giornata» (Bruxelles, coll. priv.) sempre del 1913; l'edificio centrale è una riduzione delle «Torri» dei musei di Düsseldorf e di Zurigo (da torre ad una sorta di tempio di Vesta a due piani) e la statua di Arianna appare in almeno sette dipinti del soggiorno parigino. Ma la composizione è improntata ad una centralità, ad un equilibrio, ad una simmetria che raramente si trova nelle indicazioni spaziali, ambigue ed estranianti, delle prime «Piazze d'Italia». Basterebbe un confronto con la stupenda «Meditazione autunnale», questa sì del 1912 (se non addirittura dell'11 come sostiene M. Fagiolo che l'ha pubblicata per la prima volta; è in una collezione privata U.S.A.) ove sfugge ogni simmetria e prospettiva centralità, ove il rapporto fra le linee di fuga è inafferrabile e l'unica realtà «spaziale» consiste nella magica luce che inonda la piazza deserta. È, invece, già un de Chirico che ha attraversato l'esperienza «classica» quello che ha concepito la fredda composizione metafisica delle nostre 45 e più «piazze» (le cito tutte per una) dove «enigma» e «meditazione» sono soltanto un'eco lontana, un ricordo faticosamente recuperato.

Non è facile, o almeno non lo è per me, ora, stabilire con esattezza l'anno in cui de Chirico concepì questa composizione che volle poi dotare di una così lunga coda di repliche. Nel catalogo le più antiche risalgono, se non erro, agli anni 50, ma ritengo molto probabile che già ne dipingesse negli anni 40 o pochissimo prima. Non è difficile invece rendersi conto del perché desse l'avvio ad una siffatta abbondante produzione. Nessuno, credo, ha mai nutrito dubbi in proposito: dipingeva a ritmo serrato, soprattutto a cominciare dal '40, «Piazze d'Italia», «Trovatori», «nature morte metafisiche», «Muse inquietanti» ecc. per rispondere alle domande di un mercato che, non molto attratto dalla sua nuova maniera «realista» o «barocca» che sia, si interessava soprattutto alle sublimi opere del periodo «metafisico» in un momento in cui quelle opere cominciavano ad essere già molto rare e, soprattutto molto, molto care. Lo sanno anche i bambini. Ma le cose non sono poi così semplici, così «volgarmente» semplici. Nulla, in fondo, è semplice di quello che riguarda de Chirico. Nemmeno il suo proverbiale amore per il denaro. Non bisogna dimenticarlo. Bisogna ricordare, invece, che ogni suo cambiamento di stile, oppure ogni suo «ritorno» al proprio

passato così come ogni suo paradossale giudizio sulla propria pittura di prima in confronto a quella di poi, coincidevano quasi sempre con una fase di crisi psicologica, o meglio con un momento di profondo disagio psichico e morale provocato da una frustrazione alla quale seguiva una tenace reazione mossa dal dispetto. Anche contro di sé; anzi, soprattutto contro di sé. Perché ogni cambiamento o ritorno alle immagini del suo passato, che creava indubbiamente una profonda scissione nel suo animo, sembrava il risultato di oscuri e profondi movimenti di una natura non certo esente da tentazioni di autolesionismo e di un carattere sul quale, dal cielo degli eterni archetipi, dove brilla la polarità della costellazione Senex Puer, è la stella Puer che splende più luminosa e carica di influssi.

Del resto, come stanno le cose? Nel periodo della sua attività giovanile, cioè da quando cominciò a dipingere nel 1908 sin verso al 1924, Giorgio de Chirico non replicò mai nemmeno una delle sue composizioni. Né a Milano, né a Parigi, né a Ferrara, né a Roma. È dopo il suo ritorno a Parigi che la pratica comincia. La storia è nota: ci sono i quadri che ha lasciato a Parigi partendo nel 1915, alcuni dei quali incompiuti; c'è la loro fortuna presso i Surrealisti; c'è il disprezzo nutrito da questi ultimi, al tempo del suo ritorno, per la nuova maniera che aveva maturato negli anni fra il '20 e il '24 e così via. È di quell'epoca il noto passo di Breton in cui condanna la sua consuetudine a rifare i soggetti del primo periodo. Gli avversari di de Chirico ne hanno tratto forse a suo tempo troppo vantaggio ma, al nostro fine, val la pena di riportarlo: «Ho assistito a questa scena penosa: de Chirico che tentava di riprodurre con la sua pesante mano di oggi un suo vecchio quadro, e non perché chiedesse a questo atto una illusione o una delusione che potrebbe essere commovente, ma perché, barando sulla sua apparenza esteriore, poteva sperare di vendere due volte la stessa tela. Ma purtroppo non era più la stessa. Impotente a creare in se stesso e in noi l'emozione passata, ha messo in circolazione un gran numero di «falsi» fra i quali copie servili, del resto quasi tutte antedatate. Questa truffa contro il miracolo è durata sin troppo».

Breton, si sa, era un moralista, spesso invaso da rigorosi fervori che sconfinavano nel fanatismo e quello che scrive, a questo proposito, su de Chirico non va preso tutto per oro colato. Anzi. Non escluderei infatti che proprio in quegli anni e in quella contingenza de Chirico si abbandonasse inconsciamente ad una ricerca di illusione e di delusione: forse soprattutto di delusione. Perché de Chirico era fatto così: credeva, o faceva credere, di amarsi moltissimo e invece, nel profondo della sua coscienza, non si amava, credeva, o faceva credere, di non sentire la scissione profonda che divideva la sua anima di pittore e invece, nel profondo, ne soffriva. Aveva un bel dire, nei momenti di buon umore, che la sua mano sinistra era metafisica e la sua mano destra realista. Non poteva cavarsela con uno scherzo e si guardava bene dal dire cosa avesse nel cuore e non nelle mani. Anche questo elemento di dissidio e questa ricerca di illusione e di delusione vanno

indubbiamente valutati nel considerare quella sua propensione a ricopiare le opere dell'«altro se stesso»; una propensione cui si attribuisce soltanto un significato pratico e il valore negativo dell'inganno. Era invece, o almeno era anche, come una sorta di esorcismo, alquanto ingenuo (riferibile al «puer»), contro la scissione (o addirittura la schizofrenia?) nel tentativo di un'illusoria, e sempre deludente, unificazione.

Contesto poi vivamente quanto scrisse Breton sulla «mano pesante» di de Chirico in quegli anni. Nel 1925 la sua mano non era pesante davvero. In quel terzo soggiorno parigino conobbe anzi una stagione felice e furono, fin verso il '30 o anche oltre, se si vuole sino al tempo dei «bagni misteriosi», anni di buona creatività, di intense e feconde ricerche. Tanto che anche nelle prime repliche di soggetti metafisici fatte in quel tempo traspare qualcosa dei suoi nuovi e pur sempre felici amori anche se non così poetici come i primi. Sono, infatti, quelle repliche le più facili a riconoscersi e quindi a datarsi, per l'impasto più ricco e più denso, per i colori più cupi e intensi che ne fanno in qualche modo opere «diverse».

È solo più tardi, quando alla frustrazione del rifiuto dei surrealisti si aggiunse quella del mancato riconoscimento da parte della critica, e un po' anche da parte del mercato, di quella sua ultima maniera, che chiamava realista e che andava maturando, sulla fermentazione di indigestioni tizianesche e rubensiane, negli anni Quaranta, fu solo allora che diede inizio alla serie delle «copie servili» e alla produzione ben organizzata di quella che si potrebbe chiamare «la metafisica a richiesta». Non è certo questo un episodio luminoso nella vita del grande maestro e non è facile qui distinguere la ricerca di illusione e di delusione dalla ricerca del guadagno, l'esorcismo contro la dissociazione dell'esorcismo contro la sfortuna economica. Forse, c'era una cosa e l'altra e, per lo meno, tutte facevano tornare i conti in tasca. Cominciò, del resto, da allora per lui, ma soprattutto per gli altri (mercanti, collezionisti e giudici) una serie non ancora finita di equivoci, una catena interminabile di guai.

Di questi guai ho già parlato a lungo e più di una volta (vedi soprattutto «de Chirico e i falsari» in *La Repubblica* del 24 maggio 1978) cercando di distribuire equamente le colpe e le responsabilità e non è questa la sede per tornare sullo spiacevole argomento. E vorrei evitare, qui, anche ogni giudizio di carattere moralistico o di adottare un'ottica mercantile, più che legittima ma che ci porterebbe ora fuori tema. Per intenderci, quando ho parlato qui di repliche o di copie, sia pure «servili» ho voluto intendere repliche o copie autografe e documentabili come tali. O, almeno, uscite col suo benestare, dallo studio di de Chirico. Voglio aggiungere ora, al fine di legittimare quella tanto invisita pratica di copista di se stesso che il maestro seguì quasi lungo tutto il corso della sua vita (a cominciare si è detto dal 1925), che il suo non è stato certo un caso unico e che non mancano esempi di casi analoghi, anche illustri, nella storia della pittura antica. Al qual proposito è difficile, lo confesso, non farsi tentare dal fatto che

Giorgio de Chirico è nato in Grecia (che di per sé non vuol dir nulla) e che vi è rimasto sino al diciassettesimo anno di età (che invece conta parecchio) per non trarre in causa la ben nota indefessa ripetitività iconografica della pittura bizantina e i suoi interminabili strascichi. Forse non vale spingersi in un campo così estraneo agli interessi visivi del nostro, ma d'altra parte non bisogna dimenticare che qualcosa di levantino a de Chirico era entrato nel sangue o almeno nella pelle. Sarebbe anzi un'indagine interessante valutare lo spessore di quel «qualcosa», indagare quanto a lungo permanessero nella sua retina, e nel suo animo, le giovanili immagini della Grecia. Per esempio: quei villaggi di basse casette bianche senza tetto che appaiono qua e là fra il verde cupo nello sfondo di certe sue architetture del tempo degli «enigmi» non ricordano piuttosto certi villaggi del Peloponneso e della Tessaglia che non i villaggi italiani? E quante bianche statue di uomini in redingote sono nelle piazze di piccole cittadine greche sul continente o nelle isole? Valga quello che valga arrischiamoci allora anche a mettere in conto una radice «bizantina», o se si vuole levantina, alla ripetitività invariata e invariabile delle sue repliche, soprattutto delle sue «copie servili» più recenti.

Per legittimare le quali, e ritornare quindi alla pratica della replica in generale, basti ricordare alcuni esempi. Quello della Firenze quattrocentesca dove, per lo più nell'ambito della bottega di Filippo Lippi o, diciamo così, nelle sue vicinanze, l'uso e abuso della replica era ampiamente praticato. È normalmente accettato per quello che era da una committenza che aveva valutazioni più sicure e istanze più concrete e dirette di quella attuale. C'era una bottega, per esempio, ben organizzata per la produzione in massa (se così può dirsi, esagerando non poco, di un prodotto artigianale di quel tipo) dalla quale sono uscite un gran numero di tavole a fondo oro o a fondo nero (a seconda di quanto si voleva spendere) con la «Madonna in adorazione del Bambino» in tre o quattro versioni ripetute in gran numero ma sempre di ottima qualità in quanto alla perfezione della fattura (il disegno si appoggiava ad immagini di Fra Filippo o della sua scuola) e che ora vanno sotto il nome di Pseudo Pier Francesco Fiorentino, tanto è irresistibile il bisogno di trovare una paternità. E vi è anche il caso di Sano di Pietro, pittore senese del quattrocento che ai suoi vari tipi di produzione (più impegnata per i ricchi committenti o per la città, più tirata via per il contado) aggiunse anche quello delle repliche dipingendo gran numero di Madonne appoggiate allo stesso disegno iniziale, quindi di identica composizione, salvo qualche aggiunta di angeli intorno o di santi sul fondo per soddisfare più lucrative commesse.

Ma il caso più tipico forse è quello del Sassoferrato. Questo straordinario e raffinatissimo pittore seicentesco, del quale solo ora si va riconoscendo l'importanza (grazie soprattutto agli studi di F. Macé de Lépinay) e che per il suo castissimo rigore formale e per il suo sguardo rivolto ad un passato pressoché ignorato dagli artisti dei suoi tempi, deve considerarsi il rappresentante maggiore, certo il più intelligente, di

quelle tendenze puriste ed arcaizzanti isolate nel pieno barocco romano, questo pittore che sembra anticipare di poco meno di due secoli i Nazareni e il loro sogno di purezza, fece moltissime repliche di alcune sue immagini sacre. Moltissime, anche se soltanto delle composizioni ad una sola figura. Ne sussiste un buon numero e sono tutte caratterizzate da una qualità sostenuta, da un'imparziale finezza. Ne esistono, naturalmente, anche molte copie ma sono facilissimamente riconoscibili proprio per la mancanza di quelle qualità. C'è poi il caso di Bernardo Strozzi che replicò moltissimo alcune sue composizioni, talvolta in maniera così speculare, da chiedersi come ci riuscisse; c'è il caso del Van Wittel che da alcuni suoi disegni molto particolareggiati di vedute di Roma trasse, in vari tempi, numerosissimi dipinti (se ne conoscono in certi casi più di dieci, ma molte sono le opere perdute) a proposito dei quali non fu mai fatta questione sul prototipo. Si richiede-

va soltanto un'esecuzione che fosse all'altezza dei suoi meriti. Il rapporto, insomma, fra pittore e cliente era un rapporto diretto, attento all'oggetto richiesto e alla sua «qualità». Insomma, sotto quell'aspetto, erano tempi felici. E molti altri esempi si potrebbero citare.

De Chirico quindi non è davvero solo nella sua funzione di copiatore di se stesso. Ma i tempi sono diversi da quelli ora appena adombrati, lui stesso è diverso. E, come ho detto, ogni caso che lo riguarda non è mai semplice. Non era possibile quindi non affiancare alla giustificazione di carattere utilitario, che dopo tutto lo apparenta ai suoi colleghi del passato, anche una spiegazione psicologica. Che è poi sempre la più difficile da affrontare.

Giuliano Briganti

q

dos
caso

vari
casi
dei